

La poesía de la experiencia o la poética del suicidio literario en Jaime Gil de Biedma

The Poetry of Experience or the Poetics of Literary Suicide in Jaime Gil de Biedma

Mariana IGLESIAS ARELLANO

Autoría:

Mariana Iglesias Arellano
El Colegio de México
miglesias@colmex.mx
<https://orcid.org/0000-0001-8423-8582>

Citación:

Iglesias Arellano, Mariana. «La poesía de la experiencia o la poética del suicidio literario en Jaime Gil de Biedma». *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 99-118. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.05>

Fecha de recepción: 26-02-2020

Fecha de aceptación: 01-11-2020

© 2021 Mariana Iglesias Arellano

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

El presente artículo tiene como objetivo demostrar de qué manera la problematización del «yo» y el «tiempo», ambos elementos centrales en la poética de Jaime Gil de Biedma, son consecuencia directa de la reflexión que el poeta tuvo respecto de las ideas de Robert Langbaum sobre la poesía de la experiencia. Aunque la crítica reconoce ampliamente la presencia de estos elementos en la poética del autor, no se ha indagado lo suficiente en la conexión que guardan entre sí. Finalmente, mi hipótesis es que la conjunción de estos tres factores influyó notablemente en el agotamiento de la capacidad creativa del autor.

Palabras clave: Jaime Gil de Biedma; poesía de la experiencia; yo; tiempo; Robert Langbaum; metapoesía; suicidio poético; escritura; romanticismo inglés.

Abstract

This article aims to demonstrate how the problematization of “the self” and “time”, both central elements in Jaime Gil de Biedma’s poetics, are a direct consequence of the poet’s reflection on Robert Langbaum’s ideas about the poetry of experience. Although critics widely acknowledge the presence of these elements in the author’s poetics, the connection between them has not been sufficiently explored. Finally, my hypothesis is that the conjunction of these three factors had a significant influence on the exhaustion of the author’s creative capacity.

Keywords: Jaime Gil de Biedma; poetry of experience; the self; time; Robert Langbaum; metapoetry; poetic suicide; writing; English Romanticism.

Tanto en los estudios críticos (Payeras Grau, 1984; Pozuelo, 2009; Ferraté, 1957; Mangini, 1977) cuanto en los comentarios que el poeta hizo sobre su obra hay tres elementos que a menudo se destacan como constantes indispensables para comprender la poesía de Gil de Biedma: el «yo», el tiempo y la «poesía de la experiencia». El poeta confesó la centralidad que en su poesía ocupaban el «yo» y el tiempo —«En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo» (Campbell, 1971: 249)— y también reconoció en varios de sus ensayos («Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» de 1957, «El mérito de Espronceda» de 1966, «Como en sí mismo al fin» de 1977, «La imitación como mediación, o de mi Edad Media» de 1980, etc.) la enorme influencia que la poesía de la experiencia ejerció en su quehacer poético.¹ Aunque se ha dicho mucho sobre la importancia de estos tres elementos en la poética de Jaime Gil de Biedma, no se ha insistido lo suficiente en la relación que éstos guardan entre sí. Mi hipótesis es que la problematización del «yo» y el «tiempo» en la poesía de Gil de Biedma son consecuencia directa de la reinterpretación de las ideas de Robert Langbaum sobre la poesía de la experiencia.²

En resumen, considero que la reflexión sobre el distanciamiento entre la realidad y la representación de la realidad que se llevó a cabo, de acuerdo con Robert Langbaum, en el romanticismo, hizo pensar a Gil de Biedma sobre la separación que ocurre en la experiencia poética entre el poeta y el yo que da voz al poema, el llamado «yo lírico». Pronto esta idea aterrizó en los poemas tomando como eje reflexivo el punto de vista temporal: lo importante era comprender la distancia que se daba entre un yo pasado, ligado a la memoria, un yo presente, y la conflictiva relación entre ambos. La evolución de este proceso de distanciamiento terminó por generar, según mi perspectiva, una triplicación del yo: la voz lírica, situada en el eje temporal del propio poema, expresaba la confrontación directa entre las dos instancias desdobladas, pasado y presente, que, aunque pertenecían a ejes temporales distintos, parecían enfrentarse en un eje sincrónico facilitado por el propio poema. En esta nueva dinámica, la lucha se hizo cada vez más aguda hasta provocar la desaparición del yo pasado y yo presente y, finalmente, la eliminación del yo situado en el eje temporal

1. La lectura de las ideas de Langbaum, reconocía el poeta en su ensayo «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», «alteraron considerablemente mis nociones acerca de lo que en poesía convenía hacer» (Gil de Biedma, 2010: 1066). En el presente trabajo utilizaré en todo momento la edición de las obras completas de Jaime Gil de Biedma (2010), por lo que sólo citaré como referencia el título de la obra y, en el caso de los poemas, el número de verso.

2. Muy recientemente Luis García Montero (2019) publicó un estudio en el que destaca como elemento fundamental la importancia de la subjetividad y la poesía de la experiencia en la poética explícita del poeta.

del propio poema, es decir, el yo lírico. Una vez eliminada la voz poética ¿con qué voz escribir? Como hipótesis final, me parece que la evolución de la poética adoptada por Gil de Biedma provocó, como desenlace final, el cese de la escritura.³ A continuación, desarrollaré el modo en que, considero, se lleva a cabo este paulatino proceso de desaparición del yo.

Robert Langbaum (1963) intenta definir las circunstancias que propiciaron la aparición, en el romanticismo inglés, de una nueva sensibilidad.⁴ Según Langbaum, el romanticismo nació como reacción a las ideas de la Ilustración que, otorgando primacía a la razón —junto con la confianza en la ciencia y el acceso a la verdad a través del método empírico— terminaron por destruir el *dosel sagrado*, utilizando el concepto de Peter Berger, que daba sentido metafísico a la existencia humana.⁵ Como sostiene Langbaum, «it was as literature began in the latter eighteenth century to realize the dangerous implications of the scientific world-view, that romanticism was born» (1963: 11). Aunque el poeta romántico no podía seguir creyendo ciegamente en aquel *dosel sagrado* —pues era, a fin de cuentas, hijo de aquella Ilustración de la cual buscaba revelarse— seguía teniendo una sed trascendental que la razón en sí sola no podía otorgarle: «It was when, confronted with a world rendered meaningless by the Enlightenment, they discovered in themselves the will and capacity to transform the world and give it meaning that they embarked on the reconstructive task of the nineteenth century» (Langbaum, 1963: 14). La conjunción entre el pasado, la naturaleza y el «yo», como explica Langbaum, se convierten en el espacio ideal mediante el cual el poeta romántico construirá un nuevo *mito* dador de sentido. El poeta romántico intentó reconstruir, de la forma más verosímil posible, el momento mismo en que las facultades imaginativas del sujeto descubrían en su alrededor la trascendencia escondida. Así es cómo nació la técnica estética que Robert Langbaum denominó «poesía de la experiencia». La «poesía de la experiencia» consiste, pues, en reconstruir con «la imaginación poética» el momento en que el sujeto «descubre» el sentido profundo que reside en aquello que contempla.

3. Sobre el «pacto ambiguo» de lectura y la posibilidad de establecer nexos entre el «yo autorial» y el «yo lírico» véase Laura Scarano (2014).

4. Dado que mi intención no es desarrollar una exposición profunda de lo que se entiende por «poesía de la experiencia», destacaré solamente los elementos que, considero, fueron decisivos en la evolución poética del autor.

5. «According to Berger's "synoptic interpretation" of the human condition, religion in its manifold forms originated when the socially constructed *nomos* was "cosmicized" and projected communally onto the universe as a higher order, thus forming a "sacred canopy" over the abyss of meaninglessness. The opposite of the sacred is thus not just the profane but, at a deeper level, chaos, the intimation of nothingness» (en Griffin, 2007: 75).

Ahora bien, el poeta romántico no sólo es consciente de que la recreación de la experiencia es, a fin de cuentas, un artilugio literario ficcional; el poeta reconoce también que el sustento más profundo sobre el que la poesía de la experiencia se basa, es decir, la «imaginación poética», no deja de ser un *mito* restaurador creado como reacción al proceso de desmantelamiento llevado a cabo por el pensamiento ilustrado. De la misma manera, la reconstrucción de la «experiencia» en el poema supone también el reconocimiento de la perspectiva limitada e individual desde la cual el sujeto lleva a cabo un proceso de aprehensión de su alrededor. En la creación poética no es posible aprehender fielmente la realidad evocada, pues siempre hay un distanciamiento irreparable. Esta perspectiva crítica impide que el poeta romántico —hijo, al fin, del racionalismo empírico— sea creyente de su propio mito. Como señala Jordi Doce, el poeta romántico busca, por un lado, construir la experiencia de la forma más verosímil posible, bajo una perspectiva y unas circunstancias únicas —«Los valores han de sostenerse en una experiencia expresable y comunicable. Y el poeta ha de dejar claro que dicha experiencia es un ámbito singular, irrepetible, cuyos valores no pueden ser trasladados automáticamente a otra experiencia» (2005: 107)— mientras que, por otro lado, no deja de reconocer el carácter ilusorio de esa experiencia recreada.

Gil de Biedma reconocerá esa perspectiva limitadora como algo que no sólo afecta la forma en que se percibe la experiencia, sino también la forma en que se percibe el «yo». Si los románticos encuentran en la explícita conexión autobiográfica un mecanismo exitoso para reforzar la validez de la experiencia vivida en el poema (Langbaum, 1963: 48 y ss.), para Gil de Biedma este mecanismo será, precisamente, una ranura a partir de la cual problematizar la estabilidad de la misma identidad. Sobre este asunto el poeta insiste en el coloquio con Carlos Barral, Beatriz de Moura y Juan Marsé, recopilado en *El pie de la letra* bajo el título «Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades». Uno de los temas de la conversación versa, precisamente, en torno a la capacidad —presente en el poeta moderno— de distinguir entre la «naturaleza» y la expresión literaria de esa «naturaleza». Mientras que Barral reclama que esta distinción no la establecieron los románticos —«asumían su personaje con todo el calor y sin ningún sentido crítico; no ponían ninguna distancia entre el material escritor de los versos, y el personaje del poema» (2010: 720)— Gil de Biedma defiende el romanticismo aduciendo ejemplos también citados por Langbaum.⁶ Luego define el

6. «Basta comparar el relato que hace Wordsworth en su diario del incidente que dio lugar a “Resolution and Independence” con el poema mismo para darte cuenta de todo lo que ha puesto Wordsworth sentado a la mesa. Wordsworth no era tonto, sabía perfectamente

movimiento literario con los mismos términos en que entiende la poesía de la experiencia:

Eso es el romanticismo. La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación. Eso también lo hacían los poetas clásicos, pero ellos se apoyaban en una visión supuestamente universal de la naturaleza, que el poeta moderno no tiene. Por tanto, lo que debe hacer un poeta moderno es mostrar sus límites subjetivos de esa integración entre hechos, objetos y significaciones. Es decir, sólo una vez que en el poema estén claramente expresos los límites subjetivos de la integración de valores y significaciones con objetos y hechos, el poema será válido (Gil de Biedma, 2010: 722).

Lo importante es que el poeta reconozca que la subjetividad inherentemente limitada imposibilita la fiel reproducción en el poema del «hecho» situado en la realidad. La conversación se decanta rápidamente hacia la discusión del distanciamiento entre el «yo» que percibe el mundo —situado en la realidad histórica— y el «yo personaje» que es construido a partir de esta percepción: «Para mí [dice Gil de Biedma] la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad» (2010: 720). El distanciamiento entre realidad y poesía se convierte, en las reflexiones de Gil de Biedma, en la tensión entre un «yo» y la transformación de ese yo que, al ser incorporado al poema, es inevitablemente deformado y convertido en «otro».

Si echamos un vistazo a la producción poética de Jaime Gil de Biedma nos daremos cuenta de que la incorporación del «otro» a los mecanismos expresivos de los poemas es tardía. En realidad, viene de la mano con la incorporación de la ironía como mecanismo predominante en la poesía de Gil de Biedma. La ironía, como advierte James Valender, no aparece sino hasta la segunda sección (la última en escribirse) del poemario *Compañeros de viaje*. En «Por vivir aquí», comenta Valender, «Gil de Biedma finalmente encuentra su propia voz, que no es la de quien ha visto la verdad, sino precisamente la de quien duda sobre el valor que hay que atribuir a su propia experiencia» (1985-1986: 143). Aun así, la reflexión en torno al distanciamiento y al desdoblamiento del yo aparece ya en varios de sus primeros poemas. Esto se puede percibir, por ejemplo, en los poemas «Amistad a lo largo» y «Las afueras» de la sección «Ayer». En el segundo poema, que consta de doce apartados, el poeta adopta un lenguaje simbolista para intentar articular, a través de la imagen de Narciso, el desdoblamiento de un «yo» mediado por el tiempo. El segundo apartado inicia

la distancia que había entre él, como persona real, y él como personaje poético» (Gil de Biedma, 2010: 721).

de la siguiente manera: «Quién? Quién es el dormido? / Si me callo, respira? / Alguien está presente / que duerme en las afueras» (vv. 15-19). Se establece la presencia de un «otro» que, del otro lado del reflejo, está haciéndose la misma pregunta: «Y quizá me asustara / yo también si él me dice / irreparablemente / quién duerme en las afueras» (vv. 33-36). Es inevitable no pensar en ese famoso cuento laberíntico «La madriguera» de Franz Kafka en que, como un anillo de *moebius*, la presencia de un ruido ajeno que amenaza la paz de un roedor termina siendo el ruido que él mismo, en un mundo reflejo, efectúa para protegerse de su propia amenaza.

Lo curioso es que esta otredad se articula también desde una perspectiva temporal. Gil de Biedma construye un proceso de distanciamiento entre un «yo pasado» y el «yo presente» que conforma la instancia discursiva de los poemas. Al igual que en «la poesía de la experiencia», en Jaime Gil de Biedma el mito de la imaginación poética recaerá directamente en el reconocimiento del mito del «yo pasado» y su condición idealizada, producto de la creación poética. No es extraño que, precisamente, en el ensayo en que Gil de Biedma articula el proceso de distanciamiento que se da en la poesía de la experiencia —me refiero a «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta»— la reflexión sea planteada desde el punto de vista del poeta adulto y la reconstrucción, a través de la memoria, de su pasado infantil. En este ensayo Gil de Biedma ahonda en la relación ambigua, de continuidad y ruptura, que se da entre la mentalidad del poeta y aquella del niño. Aunque el poeta aspira a unificar su sensibilidad con la del niño que alguna vez fue, en el fondo reconoce que son inútiles las tentativas para lograr ese retorno de manera completa o permanente: «como el poeta no es ningún Peter Pan, el retorno a esa primitiva continuidad cada vez le resulta, según los años pasan, más difícil y precario» (Gil de Biedma, 2010: 530). Se crea una distancia difícil de subsanar porque, aunque ambos comparten una común propensión a asimilar la realidad de la experiencia mediante un proceso de mitificación, lo que diferencia al poeta del niño que fue es que, mientras que para este último el mito creado le parece «un sistema de significación objetivas, válidas más allá de su experiencia» (Gil de Biedma, 2010: 531), aquél sabe que la validez significativa de su mito creado sólo halla sentido en los límites del poema.

La brecha creciente entre la sensibilidad infantil y la mentalidad adulta se retoma en términos similares en el curioso ensayo «¿Adónde el paraíso, sombra, tú que has estado?» de 1964. El retorno al mito de la sensibilidad infantil es en este caso «el paraíso» al que todo poeta aspira volver:

las visiones paradisíacas ofrecen a los que no somos teólogos ni agentes de la Interpol posibilidades especulativas desde luego más particulares, pero igual

de apasionantes y mucho más variadas. Las de indagar en el íntimo paraíso imposible, e intransferible, cuya nostalgia acompaña a cada cual, a lo largo de su vida, como una sombra (Gil de Biedma, 2010: 669).

Ese último paraíso imposible es, desde luego, la vuelta a la infancia: «Uno quiere volver a la infancia, por supuesto, pero de otra manera. Lo que quiere, para decirlo con palabras de Baudelaire, es *l'enfance retrouvée à volonté*; ahí está toda la diferencia, todo el interés» (Gil de Biedma, 2010: 669). La voluntad es la mentalidad adulta que es capaz de encontrar nuevos sentidos y significaciones al paraíso infantil. Dado que el adulto no puede volver a ese paraíso, sólo accede a él a través de la nostalgia. El verdadero problema es que el retorno al paraíso es imposible, dice Gil de Biedma, no sólo porque se sitúa siempre en un pasado inalcanzable, sino también porque el soñador está condicionado por su mentalidad adulta y, por ello, «está perfectamente convencido de que la edad de oro no existió nunca» (2010: 670). El poeta busca volver, mediante la nostalgia, a un paraíso mientras en el fondo reconoce que éste es una invención propia de su condición adulta para hacer más llevadero el desencanto de la vida presente:

Falto de una referencia recibida del pasado que le sirva de asidero, se ve entonces forzado a inventar, a inventariar detalles concretos en cuyo mosaico final —los aportó para convencerse, precisamente porque está más seguro de ellos que de sí— él mismo se ve retratado, en su imagen y en su semejanza, como en su sombra (Gil de Biedma, 2010: 670).

El yo del pasado es una creación, un personaje inventado por la mentalidad adulta presente. Ese retrato irrumpe en la vida del sujeto presente acompañándolo «como una sombra».

Volviendo al poema «Las afueras», en el apartado número V el sujeto lírico reconoce que la persona a quien dedica los versos es directamente una creación de la memoria: «Pero es inútil, nunca / he de volver a donde tú / nacías ya con forma de recuerdo» (vv. 72-74) y, en el séptimo, la memoria de la noche del adolescente toma «forma sensible de la ausencia» (v. 125) y se convierte en un ente que habita «el otro lado de la noche» (v. 130). El yo presente vive agobiado por el anhelo de asomarse a una versión ideal paradisiaca de sí mismo y por la imposibilidad de lograrlo. Le duele, además, saber que esa imagen es creación de un yo suyo que, desde el presente, busca sabotearse a sí mismo al inventarse una y otra vez una mejor versión de su persona.

En «Por vivir aquí» la segunda sección de *Compañeros de viaje*, la memoria ha dejado de ser un concepto filosófico sobre el cual reflexionar, como sucede en la sección anterior, y se convierte ahora en la instancia mediadora entre el yo presente y la proyección de ese yo pasado antes instaurado sólo en el plano reflexivo de los poemas. Las composiciones de «Por vivir aquí», señala María

Payeras Grau, reflejan «la constatación del inexorable paso del tiempo que deja a Gil de Biedma sumido en el desamparo de comprender que el pasado es irrecuperable, motivo por el cual utiliza la memoria como «salvadora de instantes» en un anhelo por retener de algún modo el tiempo ido» (1984: 23). Este fenómeno puede observarse, por ejemplo, en el poema «Aunque sea un instante». El sujeto lírico de este poema recurre al pasado como una manera de huir de la crueldad de la vida presente: «Parece como si un instante el poeta hubiese tenido la esperanza de salvarse a través de la memoria. La ilusión de detener el tiempo en curso, de rescatar los sueños de ayer para el mañana, late apresurada y fugaz en estos versos, hasta que la única verdad se impone» (Payeras Grau, 1984: 19). El poema delega en la memoria el remedio del poeta para alcanzar una cierta paz, «Aunque sea un instante, deseamos / descansar» (vv. 1-2). El problema es que, tan pronto como la memoria irrumpe en la configuración de los poemas, tan pronto se reconoce como un «engaño»:

Un instante, tal vez. Y nos volvemos
atrás, hacia el pasado engañoso cerrándose
sobre el mismo temor actual, que día a día
entonces también conocimos (vv. 5-8).

El pasado es un terreno en el cual —como sucedía en la relación de los románticos con el paisaje observado— el yo presente puede reflejarse y, con ello, hallar en su sensibilidad una especie de consuelo. Aunque en un primer término el reflejo podría servir como aliciente que remueve instantáneamente el dolor del presente, su carácter inventado hace que, finalmente, el dolor y la indiferencia de la realidad presente vuelvan con más fuerza a golpear la estabilidad del yo poeta:

Así que a cada vez que este temor,
el eterno temor que tiene nuestro rostro
nos asalta, gritamos invocando el pasado
—invocando un pasado que jamás existió— (vv. 15-18).

El yo presente recurre a la memoria para revivir un pasado inventado, y lo hace para intentar sobrellevar el fracaso que supone una vida que no acaba de satisfacer: «para creer al menos que de verdad vivimos / y que la vida es más que esta pausa inmensa, / vertiginosa» (vv. 19-21). Si el proceso de distanciamiento tenía como primer objetivo configurar una poesía anclada en la mejor representación posible de una experiencia, pronto se convierte en un modo de problematizar la solidez de un «yo» siempre mediado por la construcción e imagen de sí mismo en el pasado, nunca accesible en su condición ontológica presente.

A partir de *Moralidades*, el segundo poemario publicado en 1966, el proceso de distanciamiento temporal se transforma en una reflexión relacionada con el vigor y la vitalidad sexual del joven, perdida ahora en una madurez que se precipita aceleradamente hacia la irremediable decrepitud. «El *homo eroticus*», señala José Olivio Jiménez, «cuando llega a la madurez, si le acompaña una conciencia alerta, se hace crudamente sensible (y hablo en el nivel más físico) de la caída del cuerpo, de la figura, del atractivo. Y ello vale tanto como una despedida nostálgica de la verdadera vida, que es la de la juventud, aunque la existencia continúe» (1996: 343). El poemario parece asirse a los recuerdos eróticos y amorosos como último suspiro frente al desencanto que pronto será respaldado por la prueba física de la decadencia corporal. A *Moralidades* pertenece el poema «Desembarco en Citerea». En él se narra en tercera persona el paseo nocturno de un personaje por los bares cercanos a un puerto. El personaje se deja llevar por el ambiente erótico marino en que «de vivir en la arena, bajo el sol, / son nobles esos cuerpos / y capaces de hacer llorar de amor» (vv. 7-10). Más tarde, dice la voz que narra el poema, caminando en soledad hacia su casa, el personaje recordará la figura de los cuerpos y, la envidia y el deseo en él, ya con años encima, se convertirán en «nostalgia de una edad del corazón, / y de otra edad del cuerpo» (vv. 18-19). El personaje ya no pertenece a ese paraíso erótico y sólo puede observarlo desde la distancia que la nostalgia marca. Para este personaje viejo el sueño de la adolescencia, que consiste en «no sólo desear, pero sentirse / deseado él también» (vv. 22-23), resulta «cada vez más remoto» (v. 25).

A medida que el «yo viejo» ve alejarse su «yo pasado», el rechazo hacia lo que se ha convertido es cada vez más definitivo. Lo que sucederá a partir de ahora es que el rechazo será tan grande que el desdoblamiento, antes justificado por el discurrir temporal pasado / presente, ahora provocará la bifurcación del yo situado en el presente. Se crearán pues, tres instancias: el «yo pasado», el «yo presente viejo» y otro «yo presente» que, desdoblándose, rechaza ahora al «yo presente viejo». Aún más, mientras que en poemas anteriores el desdoblamiento del yo se ve reflejado en el campo de reflexión del poema, en la temática misma, a partir de ahora abarcará también la voz enunciativa de los poemas. Al respecto de este fenómeno, Pozuelo Yvancos hace ver que la distancia dramatizadora propia de la poesía de la experiencia se da en Gil de Biedma a partir de «la multiplicación de los registros de enunciación», las voces múltiples en que se desenvuelven los poemas, y también en «la narratividad»: «Porque en la narratividad de Gil de Biedma el eje constructivo fundamental es la *memoria*, el recuerdo desde “ahora” (adverbio que inicia muchas estrofas en diferentes poemas) hacia el “ayer”» (2009: 224 y ss.).

Este fenómeno se percibe claramente en *Poemas póstumos* (1968) el tercer y último poemario publicado. La distancia ha sido tan grande que se ha creado una ruptura, un antes y un después anunciado ya en el título del poemario. El poema «*De senectute*» lo dice muy claramente desde el primer verso: «No es el mío, este tiempo» (v. 1). El yo poético no es ya el yo viejo que recordaba nostálgicamente el pasado. La creación del mito de juventud, es decir, el artificio que el yo viejo crea para rechazarse a sí mismo, ha triunfado. Lo que hay ahora es una nueva instancia dramática, un nuevo yo que parece querer desmarcarse del patetismo con que identifica ahora la figura del personaje viejo: «Me despierto / como quien oye una respiración / obscena. Es que amanece» (vv. 7-9). Si el yo viejo había creado una distancia respecto del yo pasado y, con ello, un desdoblamiento marcado por el eje temporal, el viejo se desdobra en un nuevo personaje, una nueva instancia del yo que, a su vez, lo rechaza. El yo presente no sólo niega la imagen que de sí mismo se ha creado, sino también la posibilidad de asirse a una realidad vital. El poema cierra con la sentencia «De la vida me acuerdo, pero dónde está» (v. 17). Es como si el yo poético, ahora apropiándose del discurso, identificara el personaje viejo con aquel ligado a la instancia autoral. Como José Teruel señala, «establecida la afinidad con su persona en el plano del enunciado a través del monólogo dramático, emerge el vínculo de la identidad en el plano de la enunciación a través del nombre propio en su último libro: *Poemas póstumos*. Su personaje se ha convertido en su propia persona, es una réplica de su identidad exhibida ya con nombre propio» (2008:110).

El fenómeno de desdoblamiento entre el personaje viejo, ligado a la instancia autoral, y el yo que lo rechaza, dueño ahora de la instancia narrativa, halla su máxima expresión en el famoso poema «Contra Jaime Gil de Biedma»:

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación —y ya es decir—,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa? (vv. 1-11).

Mientras «*De senectute*» apenas anunciaba el desdoblamiento, aquí la sentencia se ha llevado a cabo. El monólogo dramático se convierte ahora en un diálogo entre el «yo», nueva instancia discursiva presente, y un «tú», el personaje

viejo que ha perdido el protagonismo del discurso protagónico. El problema es que esa nueva instancia no se libra de su «otro», reflejo al fin —a pesar de negarlo— de sí mismo: «Y si te increpo, / te ríes, me recuerdas el pasado / y dices que envejezco» (vv. 20-22). Es notable la conexión que algunos poemas de Gil de Biedma guardan con la figura de Calibán, articulada tanto en el poema de W. H. Auden cuanto en el poema «Caliban upon Setebos» de Browning (ambos una reelaboración de *La tempestad* de Shakespeare). La deuda poética fue reconocida en múltiples momentos por el poeta y también ha sido señalada por la crítica literaria. Me gustaría, sin embargo, mostrar hasta qué punto el tono del rechazo hacia la figura del viejo y el consecuente desdoblamiento del yo están íntimamente ligados con el poema de W. H. Auden. El escritor anglosajón explora, precisamente, la relación de Próspero, el protagonista de *La tempestad*, con su esclavo Calibán. Este último articula de qué manera Próspero lo rechaza por ser no otra cosa que una versión degradada de su persona:

Striding up to Him in fury, you glare into His unblinking eyes and stop dead, transfixed with horror at seeing reflected there, not what you had always expected to see, a conqueror smiling at a conqueror, both promising mountains and marvels, but a gibbering fist-clenched creature with which you are all too unfamiliar, for this is the first time indeed that you have met the only subject that you have, who is not a dream amenable to magic but the all too solid flesh you must acknowledge as your own... (Auden, 2003: 38).

Próspero, alguna vez dueño de sí mismo, se ha convertido ahora, no en Ariel, versión idealizada de su persona, sino en Calibán, aquél que, de entre todos, más rechazaba. Lo único que le queda es, como Calibán aconseja, aprender a convivir y aceptar que es la única convivencia posible:

From now on we shall have, as we both know too well, no Company but each other's, and if I have had, as I consider, a good deal to put up with from you, I must own that, after all, I am not just the person I would have chosen for a life companion myself; so the only chance, which in any case is slim enough, of me getting a tolerably new master and you a tolerably new man, lies in our both learning, if possible and as soon as possible, to forgive and forget the past, and to keep our respective hopes for the future within moderate, very moderate, limits (Auden, 2003: 41).

Gil de Biedma reflexiona en «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje» sobre la relación entre Calibán y Próspero en un comentario sobre la novela *Valentín* de Juan Gil-Albert (1974). Sobre la escena en que el protagonista Richard, por un ataque de celos, pierde el control sobre su persona, Gil de Biedma comenta lo siguiente:

En el extravío de su laberinto, tras el espejeo de esa imagen, cuando en una noche, exasperado por los celos y la soledad de la hora, sobrecogido por un

estallido de irreprímible furia, insulta rencorosamente a Valentín, para luego desplomarse entre lágrimas y peticiones de perdón, al fin le sale al paso el verdadero monstruo. Ante Próspero anonadado, y en su lugar, se yergue ahora el otro terrestre habitante de la mágica isla, aquel cuya importuna presencia siempre procuró evitar, pero de cuyo servicio jamás supo ni pudo prescindir, «the savage and deformed slave, capable of all ill», la otra irrenunciable dimensión de su persona, Calibán (Gil de Biedma, 2010: 787).

Richard, continúa el poeta, «contempla fascinado a esa atroz y deleznable criatura en la que se reconoce, en la que reconoce no sólo la impotencia del que había creído ser, sino su inexistencia, su nulidad. Y por primera vez siente repulsa, odio de sí mismo, al que inútilmente busca sustraerse en el retiro del campo» (2010: 787). En Richard, el protagonista de *Valentín*, en Próspero, y en la voz poética de Gil de Biedma, el rechazo hacia el otro es un rechazo furioso también a sí mismo. El inconveniente en nuestro poeta, a diferencia de lo que ocurre en los otros dos, es que el rechazo hacia sí mismo se traslada al rechazo hacia la figura de escritor con que el personaje creado poéticamente se identifica.

Continuando con el comentario sobre la obra de Gil-Albert, Gil de Biedma termina por reconocer que él comete el mismo error en que cayó Richard: «Por equivocación peca él, que se creyó distinto de los demás mortales y no supo comprender a tiempo que esa confianza suya era en el fondo resentimiento y menosprecio de la vida» (2010: 789). El problema es que Próspero, en quien se condensa la figura de Richard, destinó toda su confianza y fortaleza en su consabida capacidad de genio creador, sin darse cuenta de que, en el momento en que su creación dejara de satisfacerlo, ésta se convertiría en un insoportable y constante reflejo fiel de su persona y de su fracaso:

¿Pero no es ése el error en que todos los discípulos de Próspero caemos, Gil-Albert incluido, y del que sólo despertamos para sobrellevar, aunque sea en circunstancias aparentemente menos trágicas, el peso de una doble decepción: la de la insuficiencia del arte, la de la irremediable insuficiencia de la vida? (Gil de Biedma, 2010: 789).

El personaje que ha creado Gil de Biedma en sus poemas ya no lo satisface y, dado que ha sido un simulacro de su experiencia vital, el mecanismo reflejo se traslada ahora del plano poético al terreno vital. No es extraño que la sensación de que hay un «otro» *impersonando* al «yo real» se traslade también a su *Diario de un artista seriamente enfermo* de 1974, luego incorporado a un texto más largo, su *Retrato del artista en 1956* (1991): «Paso casi todo el día solo, leyendo y escribiendo, escucho música... Por las noches, cuando apago la luz, estoy tiempo despierto y pienso al azar. O sea, que mi vida es un casi continuo soliloquio. Sin embargo, me parece tan ajena, tan dada, como cuando estoy en

la oficina: en ningún momento la confundo conmigo» (2010: 423). El proceso de distanciamiento es una reflexión del autor, producto de la asimilación de su quehacer poético, que afecta tanto la materia de poesía como la reflexión sobre su *ser en el tiempo*. Incluso, los términos en que se expresa para hablar de su vivencia son casi idénticos: «Existe una zona donde se produce una discontinuidad, una inversión de la conciencia semejante a un reflejo social. Yo trato conmigo y no encuentro en mí más realidad que la que encuentro en cualquier otro. Ni siquiera me identifico del todo con los recuerdos, a pesar de cómo me poseen aquí» (2010: 423). El artista real comienza a confundirse con la abstracción rechazada de sí mismo: «Creo que he perdido el sentimiento de mí mismo y que me voy volviendo neutro como un alma sin pena, como una abstracción que no acaba de encarnarse en nada de lo que pienso, digo y hago» (2010: 423).

La convivencia entre las instancias discursivas del yo creado es más y más insoportable. Mientras el mito creado de la juventud ideal gana peso, la nueva instancia narrativa tiene más razones para rechazar a la encarnación opuesta y patética de ese mito: el yo viejo. El inconveniente es que este último está ligado directamente con la voz que da vida a los poemas. Sin ella, todo desaparece. Y nos acercamos al suicidio, inevitable ya, que se dramatiza finalmente en el poema «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». Se trata de uno de los *Poemas póstumos* en que el poeta se enfrenta con el miedo que siente al perder su juventud. Pasado, presente y futuro se superponen en este poema para anunciar la irremediable supresión del sujeto. A través de la memoria —una memoria que sirve, como en los poetas románticos, como instrumento de distanciamiento— se reconstruye el suicidio hipotético de Jaime Gil de Biedma. El poema se inaugura con la rememoración: «En el jardín leyendo, / la sombra de la casa me oscurece las páginas / y el frío repentino de final de agosto / hace que piense en ti» (vv. 1-4). En un estado de paz y de serenidad, la instancia discursiva presente se acuerda del Jaime Gil de Biedma de juventud:

El jardín y la casa cercana
donde pían los pájaros en las enredaderas,
una tarde de agosto, cuando va a oscurecer
y se tiene aún el libro en la mano,
eran, me acuerdo, símbolo tuyo de la muerte.
Ojalá en el infierno
de tus últimos días te diera esta visión
un poco de dulzura, aunque no lo creo. (vv. 5-12)

La experiencia del sujeto poético, que se desarrolla en tiempo presente en la primera estrofa, permite la conexión con el pasado del sujeto que ha muerto. Gil de Biedma decide objetivar su experiencia y, mediante un yo poético —un

personaje—, escribe el poema «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». Si bien el poema deja constancia de la aparente pérdida de un yo pasado, en la propia enunciación, en cambio, observamos, no sólo una «rememoración» que nos sitúa en el presente mismo, sino también la paradoja de que, de hecho, la escritura permanece aún después del suicidio de aquel que escribía antaño.

En paz al fin conmigo,
 puedo ya recordarte
 no en las horas horribles, sino aquí
 en el verano del año pasado,
 cuando agolpadamente
 –tantos meses borrados–
 regresan las imágenes felices
 traídas por tu imagen de la muerte...
 Agosto en el jardín, a pleno día. (vv. 13-21)

Gil de Biedma dedicará los siguientes versos al recuerdo que el yo presente compartía con el yo pasado. Recuerda, por ejemplo, una fiesta con «Vasos de vino blanco / dejados en la hierba, cerca de la piscina» (vv. 22 y 23), en donde se anunciaba la llegada próxima de otros amigos:

Ángel,
 Juan, María Rosa, Marcelino, Joaquina
 –Joaquina de pechitos de manzana.
 Tú volvías riendo del teléfono
 anunciando más gente que venía:
 te recuerdo correr,
 la apagada explosión de tu cuerpo en el agua. (vv. 26-32)

Rememora también las veces en que se quedaba sólo en casa y lo mucho que se divertía «en la alternancia / de desnudo y disfraz, desempolvando / batines, botas altas y calzones,» (vv. 39-41) para hacer realidad «viejos sueños eróticos» (v. 43). Esta rememoración, si bien en un principio parece describir una felicidad a la cual el sujeto presente desearía volver, al mismo tiempo deja resquicios que delatan la idealización de ese pasado que, en realidad, nunca llegó a tal grado de satisfacción afectiva: «viejos sueños eróticos de nuestra adolescencia, / muchacho solitario» (vv. 43-44). Es curioso el uso del adjetivo «solitario» cuando versos antes se describía una fiesta y se enlistaban, en el mismo poema, los invitados confirmados: «Ángel, / Juan, María Rosa, Marcelino, Joaquina» (vv. 26 y 27). Más adelante ese «muchacho solitario» volvía riendo del teléfono «anunciando más gente que venía» (v. 30). Este ejemplo nos ayuda a identificar la triplicación de identidades. El «yo pasado» del poeta se presenta como un muchacho feliz. Sin embargo, el yo presente delata el distanciamiento que toma al hablar de él como un «muchacho solitario». Ahora bien, la propia

disposición del poema revela un tercer estatuto del sujeto, aquel que se atiene a la orografía de la linealidad poética y que revela el tercer distanciamiento. Primero se habla de «muchos invitados», después de un «muchacho solitario», y el poema continúa con esta aseveración por parte del sujeto del presente: «Fue un verano feliz» (v. 51). Después de la contradicción que reflejaban los versos anteriores, el sujeto poético del poema nos revela, a su vez, el autoengaño del sujeto situado en el presente. El lector, en el último nivel de comprensión, ve cómo el yo del presente se «desdice a sí mismo» pero, a pesar de eso, logra asir el mensaje y mantenerlo en la propia materialización del poema.

Fue un verano feliz.
...«El último verano
de nuestra juventud», dijiste a Juan
en Barcelona al regresar
nostálgicos,
y tenías razón. Luego vino el invierno,
el infierno de meses
y meses de agonía
y la noche final de pastillas y alcohol
y vómito en la alfombra.

Yo me salvé escribiendo
después de la muerte de Jaime Gil de Biedma. (vv. 49-60)

Aquella proyección del pasado, el yo de juventud, adquiere aquí una muerte figurada en un tono totalmente desencantado y más propio del yo presente. El «último verano de juventud» deja de existir y se convierte en un invierno de degradación. Si en los versos antecedentes el yo pasado se situaba en un ambiente idealizado de felicidad, aquí comienza a gravitar hacia el yo del presente hasta confundirse con él. El suicidio del «yo pasado» queda materializado en el poema en el hastío de un sujeto agobiado por un sentimiento de decadencia: «y meses de agonía / y la noche final de pastillas y alcohol / y vómito en la alfombra» (vv. 56-58). El yo del presente rescata el pasado para después él mismo propugnarle un final. Los esfuerzos del poeta por construir un pasado entrañable sucumben ante su imposibilidad. Es él mismo quien, dentro de la descripción idealizada, deja resquicios de desencanto que terminan por desmontar la felicidad anunciada. Los versos «Yo me salvé escribiendo / después de la muerte de Gil de Biedma» (vv. 59 y 60) sintetizan el punto donde pasado y presente confluyen: la escritura misma. La salvación de la que se habla subsiste gracias a la rememoración del yo pasado (el elemento esencial del poema), pero también gracias a la reflexión del sujeto presente en torno a ese proceso de rememoración. Lo que queda es la escritura que da curso a esa experiencia. Es decir, en el plano de la poesía, siempre permanece el testimonio

de la pérdida, que afirma, más bien, la presencia de la escritura. Joan Ferraté sintetiza muy bien este resultado al hablar de la poesía como «representación de la vida que evade la vida» (1957: 29). José Olivio Jiménez lo anuncia también desde una perspectiva más filosófica. Según él, la única lectura totalizadora de la poesía de Jaime Gil de Biedma

se ha de producir sobre la observación rigurosa en ella de la dialéctica inextricable que entre sí arman las decisiones contrarias de erigir y disolver, de perfilar y difuminar, de escribir y borrar. El resultado de esta interacción, o sea la síntesis de ese dialéctico proceso, sería el poema, donde asistimos simultáneamente a tal interacción de ambas acciones enemigas, pero integradoras en el mismo grado de aquella síntesis (esto es, del poema) (Jiménez, 1996: 341).

Para él, la acción de «erigir y disolver», «borrar, borrarse», es lo que yo llamaría una especie de boicot poético de la experiencia vital. Pero en ese boicot, las «acciones enemigas» del pasado y el presente del yo poético se sintetizan, se unen, en la materialización del poema. Yo añadiría que esa «dialéctica inextricable», sobre la cual reflexiona Olivio Jiménez y que conforma el quehacer poético, se manifiesta también en la fragmentación del individuo. El sujeto se ve imposibilitado a asir su propio presente, pero también reconoce haber inventado una identidad pasada, convertida en *personaje*. El sujeto de la enunciación poética tiende, por tanto, a su propia desintegración.

De los dos, eras tú quien mejor escribía.
Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
el deseo de ensueño y la ironía,
la sordina romántica que late en los poemas
míos que yo prefiero, por ejemplo, en «Pandémica...».

A veces me pregunto
cómo será sin ti mi poesía. (vv. 61-67)

Ocurre en estos versos una fragmentación temporal que sitúa el poema que, en efecto leemos, en un «después», es decir, una etapa de creación posterior a la efectuada por el yo pasado (un antes y un «después» de la muerte de Jaime Gil de Biedma). Se entiende que, a partir de aquí, ya es «otro el que escribe» y no el «yo pasado». Pero, ¿fue alguna vez el yo pasado el autor de la escritura? El yo del presente, de nuevo, se distancia irónicamente y habla de un quehacer poético que, en efecto, está repitiendo en el poema: «Ahora sé hasta qué punto tuyos eran / el deseo de ensueño y la ironía,» (vv. 62 y 63). Precisamente el yo del presente, el que escribe «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» ha demostrado un «deseo de ensueño», una ilusión de presentar un pasado de juventud cargado de felicidad y, al mismo tiempo, una distancia irónica que cuestiona, en un segundo grado de comunicación, esa misma felicidad. Los

dos versos que anteceden a la estrofa final muestran la materialización de la paradoja y el efecto irónico del poema: «A veces me pregunto / cómo será sin ti mi poesía» (vv. 66 y 67). Si el lector se fija en los límites de la construcción del poema puede hallar, desde luego, respuesta a esa pregunta anunciada. La poesía siempre estuvo formada por la ausencia del sujeto pasado. Si el poema existe, es gracias a que esa experiencia se cuenta desde la perspectiva de un presente que rememora con nostalgia, pero también con desencanto e ironía. Esto se comprueba en los versos que cierran el poema:

Aunque acaso fui yo quien te enseñó.
Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,
por cobardía, corrompiéndolos. (vv. 68-70)

El orden cronológico que se había mantenido a lo largo del poema ahora se rompe del todo. El yo presente expresa la posibilidad de haber sido él quien «enseñó» al yo del pasado. El yo poético plasma la experiencia de los sueños, por defecto construidos bajo un precepto idealizador, pero, al hacerlo, termina por corromperlos. Es por ello que la experiencia, al ser retrotraída al mundo del poema, no sólo guarda dentro de sí el elemento más idealizado, sino la perspectiva de aquel que observa desde la distancia. El yo presente crea al yo del pasado para desmitificar los sueños y darles un carácter doble, ambiguo, que corresponde a una visión dialógica de la experiencia. Así, la corrupción no es más que la plasmación de la experiencia, algo que desde la perspectiva múltiple y contradictoria sólo es posible en el mundo «imaginado» del poeta. La lucha entre la re-creación del pasado y el rechazo del presente terminó por reducir el espacio del sujeto a un rincón donde sólo era posible el suicidio.

La poesía de Jaime Gil de Biedma, obsesionada con la creación del pasado y fastidiada por la experiencia presente, tenía que reducir, poco a poco, su campo de creación hasta que la desilusión del presente lo inundara todo, incluyendo la energía para escribir. Si el yo, convertido en materia poética, dejaba de satisfacerlo, era inevitable que el reflejo que el poeta había creado de sí mismo terminara por destruir la ilusión de toda creación. Un ensayo con título casi homónimo, refleja el sentimiento del autor. En «Después de la muerte de Alfonso Costafreda» (1974) Gil de Biedma homenajea al escritor suicidado mostrando su admiración porque «apostó toda su vida a una sola carta: ser poeta. Y que cuando descubrió, como a todos nos ha ocurrido, que nunca sería el poeta grande que había soñado, no quiso ser, ni aparentar, ninguna otra cosa» (2010: 712). Ante la asunción de esta verdad, que el poeta asume como propia, Gil de Biedma sentencia: «Quizá el suicidio es la decencia última» (2010: 713). La muerte de la experiencia pasada del joven adolescente significó la reducción de la poesía a las vivencias de un *personaje* presente caricaturizado y ligado

directamente a la instancia autoral: «zángano de colmena, inútil, cacaseno» (v. 9, «Contra Jaime Gil de Biedma»). Frente a éste, un nuevo yo inició un cansado período de lucha, «Y si yo no supiese, hace ya tiempo / que tú eres fuerte cuando yo soy débil / y que eres débil cuando me enfurezco...» (vv. 35-37, «Contra Jaime Gil de Biedma»), para, poco después, anunciar su retirada.

En la «Nota autobiográfica» a la edición de 1981 de *Las personas del verbo*, Jaime Gil confiesa las razones del cese de su escritura: «preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer» (2010: 81). Y continúa:

Mis repuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió —sin yo saberlo— en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese *Big Brother* insomne, omnisciente y ubicuo —Yo. Mitad Calibán, mitad Narciso, le temo sobre todo cuando le escucho interrogarme junto a un balcón abierto: «¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como éste?». *All the rest is silence* (Jaime Gil, 2010: 82).

El personaje creado no sólo ya no lo satisfacía, sino que éste había invadido el terreno de la escritura y parecía no marcharse. Sometido a ese tirano «insomne, omnisciente y ubicuo», el poeta había sido suplantado. El poeta, como los románticos, creó un mito de la experiencia basado en la construcción de su propio personaje. Jordi Doce señala que la esencia en que se construye el romanticismo inglés «lleva en sí el germen de su disolución»:

El hombre romántico es, a su pesar, un hijo de la razón ilustrada: instalado en la historia, roído por la crítica, es más espectador que parte de la visión analógica. Su educación en la razón crítica le impide fundar un nuevo mito perdurable: a lo más que puede aspirar es a iluminaciones fugaces, temporales, imprevisibles (Doce, 2005: 84).

El carácter crítico-reflexivo que constituirá la literatura del siglo XX se encuentra ya en la contradicción esencial de la poesía romántica que, mientras se empeña en querer creer en el mito construido, reconoce en todo momento el carácter ilusorio del mismo. Jordi Doce también señaló que las exigentes condiciones que suponía la recreación, en cada poema, de la singularidad de la experiencia —«la percepción imaginativa ha de ser reconquistada una y otra vez, en una lucha con la losa de la rutina y la repetición. Esta lucha exige un esfuerzo y una fe renovables en las propias facultades»— terminaron condenando a

poetas románticos como Coleridge, y más temprano W. Wordsworth a un «agotamiento prematuro de sus facultades creativas» (Doce, 2005: 108). Reconocemos pues, que la veta romántica de Gil de Biedma lo llevó, poco a poco, por un mismo camino. El problema de nuestro poeta se hizo aún más difícil de subsanar porque, como Narciso, la ilusión de la construcción pasó a configurarse también en una reflexión sobre el carácter ilusorio de su propia figura como escritor. Después de llevar a cabo la recreación de la experiencia del propio suicidio, ¿qué queda por configurarse poéticamente que no constituya en sí mismo un pastiche, una reelaboración falsa? *And all the rest is silence*.

Bibliografía citada

- AUDEN, W. H. (2003), *The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest*, Arthur Kirsch ed., Nueva Jersey, Princeton University Press.
- CAMPBELL, Federico (1971), *Infame turba*, Barcelona, Lumen.
- DOCE, Jordi, (2005), *Imán y desafío: presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2019), *Un orden conflictivo: (la poesía de Jaime Gil de Biedma)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- GIL-ALBERT, Juan (1974), *Valentín: homenaje a William Shakespeare*, México, J. Mortiz.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2010), *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.
- GRIFFIN, Roger (2007), *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- FERRATÉ, Joan (1957), *Teoría del poema: ensayos*, Barcelona, Seix Barral.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1996), «Borrar, borrarse: La escritura poética de Jaime Gil de Biedma», *Revista Hispánica Moderna*, 49, pp. 341-350.
- KAFKA, Franz (2009), *La madriguera*, trad. Ariel Magnus, Buenos Aires, La Compañía.
- LANGBAUM, Robert (1963), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, The Norton Library.
- MANGINI, Shirley (1977), *Gil de Biedma*, Barcelona, Ediciones Júcar.
- PAYERAS GRAU, María (1984), «Los poemas póstumos y la significación del tiempo en la poesía de Jaime Gil de Biedma», *Caligrama: Revista Insular de Filología*, 1, pp. 9-42.
- POZUELO YVANCOS, José María (2009), *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SCARANO, Laura (2014), *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y antología)*, Santa Fé (Argentina), Editorial de la Universidad del Litoral.

- TERUEL, José (2008), «Poesía e identidad. Efectos de las relaciones dialógicas en “Pandémica y Celeste” de Jaime Gil de Biedma», *Confluencia*, 24, pp. 101-115.
- VALENDER, James (1985-1986), «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia», *Litoral*, 163-165, pp. 139-148.